مجلة *جامعة الملك عبدالعزيز:* الآداب والعلوم الانسانية، م٣٠ع٥ ص ص: ١- ١٨ (٢٠٢٢م)
DOI:10.4197/Art.30-5.1

عتبة الهامش ومركزيَّتها في المتن الروائي
(روائح المدينة) لحسين الواد أنموذجًا

د. الرِّيم بنت مفوَّز الفوَّاز
أستاذ النَّقد الأدبي الحديث المشارك بقسم اللُّغة العربيَّة
جامعة جدَّة – المملكة العربيَّة السُّعوديَّة

مستخلص. النَّص الإبداعي طاقة دلاليَّة مصدرها ممكنات التَّأليف، والمعنى يكمن في محاولة فَهْم النَّص من خلال العلاقة القائمة بين عناصره والسِّياقات الأوليَّة المخبأة بين ثناياه، فالنَّص الموازي للعمل الإبداعي يتَّصل بمستواه الدَّلالي اتِّصالًا وثيقًا؛ لأنه يفتح المجال للقراءة والتَّأويل في إطار مرجعيَّة تتحكَّم في تحديد المعنى المقصود من بين المعاني المحتملة التي تُشكِّل نواة النَّص.

اعتمدت رواية «روائح المدينة» –موضوع الدراسة– على تقنية الهامش بوصفه عنصرًا من عناصر النَّص الموازي، مما جعل للهامش دورًا في تفريع الأصوات والزَّمن والمدارات والعوالم الممكنة، ممَّا استدعى البحث عن وظيفته وأدواره في النَّص الروائي.

الكلمات المفتاحية: النَّص الموازي– الهامش – المتن – رواية– روائح المدينة

المقدمة

استفاد الخطاب الروائي من الهامش بوصفه تقنية جديدة في كتابة الرِّواية العربيَّة بعد هيمنة الكتابة الكلاسيكيَّة، فاتجهت الرِّواية نحو التجريب باستخدام الإحالات المرجعيِّة والهوامش والشروحات المنتجة للنَّص الروائي، ممَّا جعل الرِّواية العربيَّة الجديدة تجمع بين بُعدين: البُعد الجمالي، والبُعد الثقافي.

وتُشكِّل الهوامش نصًّا داعمًا للخطاب الروائي رغم موقعه في هامش المتن، حيث تلحق الهوامش في المتن الروائي لتفسير المتن لغويًّا ومعرفيًّا ودلاليًّا، وبذلك يعتمد الخطاب الروائي على نصَّين: أساسيٍّ وثانويٍّ، يعتمد الثاني على الأول، والعلاقة بينهما جدليةٌ في التفسير والتوضيح، وعليه تُعَدُّ عتبة الهامش من عناصر النَّص الموازي للخطاب الروائي، ومن أهم توابعه الداخلية، ومن الأركان الرئيسة للإمساك بدلالات النَّص.

وقد شهدت الدراسات النقدية الحديثة اهتمامًا بالنَّص الموازي للنصوص الإبداعية، وخاصَّةً الهامش الملحق بالمتن الإبداعي، ومن أهم النقَّاد الذين استعملوا الهامش جيرار جينيت في (العتبات)، وميشيل بوتور في (بحوث في الرِّواية الجديدة).

ومَن يطَّلع على مدوَّنة الرِّواية العربيَّة يجد مظاهر عديدةً للهوامش والحواشي النَّصية، أخذت مجالًا من اهتمام الروائي والناشر على حدٍّ سواء، كما استفاد بعض الروائيين العرب من تقنية الهامش، مثل: رواية (برقوق نسيان) لغسان كنفاني، و(نجمة أغسطس) لصنع الله إبراهيم، و(جنوب الروح) لمحمد الأشعري، و(وطن من زجاج) لياسمينة صالح، و(طريق الحرير) لرجاء عالم.

وعليه سأتناول في هذا البحث عتبة الهامش ودورها في رواية (روائح المدينة) لحسين الواد،من خلال المنهج السيميائي عند إيكو في المدار والعوالم الممكنة، حيث استخدم الروائي تقنية الهامش، ممَّا استدعى البحث عن وظيفة الهامش وأدواره سيميائيًّا، من خلال التركيز على وظيفة الهامش في الرِّواية، من حيث قدرته على تفريع الأصوات والزمن والمدارات والعوالم الممكنة. ويمكننا أن نطرح تساؤلًا: لماذا لجأ الروائي إلى الهوامش في إبداع نصوصه؟ وماذا أضافت؟ وهل يحاول الروائي أن يُخفِّف من درجة الغموض في روايته؟ سيحاول البحث الإجابة عن هذه التساؤلات.

النَّص الموازي والهامش

وضع الناقد الفرنسي (جيرار جينيت (Gerard Genette) كتابًا خاصًّا بالنَّص الموازي (Paratexte[1]، وَسَمه بـ(عتبات) (Seuils)، وفيه تحدَّث عن علاقة النَّص بعتباته، فجعله نمطًا من أنماط التَّعالي النَّصي؛ فـ"المناص نص، ولكنه نصٌّ يوازي النَّص الأصلي، فلا يُعرف إلا به"[2]؛ لأنه رأى أن نصَّ الكتاب قلَّما يظهر عاريًا من مصاحبات لفظيةٍ أو أيقونيةٍ تعمل على إنتاج معناه ودلالته؛ ليشمل علاقة النَّص المتن بالعنوان، والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، والمقدِّمات، والملحقات، والذيول، والتنبيهات، والتوطئة، والتقديم، الفاتحة، الملاحظات الهامشيّة الموجودة تحت الصفحات، النهائيات، المنقوشات الكتابية، العبارات التوجيهية، فكرة الكتاب، الأمثلة والشروح، الإهداءات، الرباطات الملفوفة، وكل الأنماط الأخرى من العلامات، والإشارات الثانوية: مثل المحفوظات المنسوخة،

---

(١) نجد له عدة مقابلات مترجمة: (عتبات النَّص، النَّص الموازي، النَّصوص المصاحبة، سياجات النَّص، المحيط النَّصي، المناص)، والبحث يعتمد مصطلح النَّص الموازي. للاستزادة ينظر: قصد رفع قلق المصطلح النقدي، عبد الحق بلعابد، علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، ج٥٨، ذو القعدة، ١٤٢٦ه، ديسمبر ٢٠٠٥م، ص:١٨٣، وفي تلقي المصطلح النقدي الإجرائي ترجمة paratexte على ضوء كتاب دومنيك مانقونو "المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب"، لعموري زاوي، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، الجزائر، ع١١، عدد خاص، الملتقى الدوري الثالث لتحليل الخطاب، من٥ إلى ٧ فبراير ٢٠٠٧م، ص: ٢٣_٣٥.

(٢) عتبات (جيرار جينيت من النَّص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، ط١، ١٤٢٩ه/٢٠٠٨م، ص: ٢٨.

التوقيعات، كتابة المؤلف الشخصية (بخط يده)، كل هذه المعطيات تحيط بالنَّص من الخارج أكثر من الداخل، وهي عتبات أولية تدخل إلى فضاءات النَّص ودلالاته الرمزية(٣).

فالنَّص الموازي هو "الذي يجعل النَّص كتابًا ليُقدَّم إلى القراء بصفة خاصة، والجمهور بصفة عامة؛ أي أنه عبارة عن ملحقات نصية وعتبات نطؤها قبل ولوج أي فضاء داخلي، كالعتبة بالنسبة إلى الباب"(٤)، وعلى ذلك لا يمكن معالجة النَّص الموازي، أو عتبة التأويل بوصفها جزءًا منعزلًا عن بنية النَّص، "فكما أننا لا نَلِجُ الدار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته؛ لأنها تقوم –من بين ما تقوم به– بدَور الوشاية والبوح"(٥)، ويقسم جينيت المناص قسمين رئيسَين، هما: النَّص المحيط، والنَّص الفوقي، وتنطوي تحت كلٍّ منهما عناصر مناصية مهمة(٦).

يندرج خطاب الهامش تحت قسم النَّص المحيط، ويُعَدُّ من أهم ملحقات النَّص الرئيس الداخلية، ومدخلًا مهمًّا للوصول إلى دلالات النَّص، وعليه يُعَدُّ "خطاب الهوامش بنية مناصية ضرورية لفهم النَّص الروائي وتفسيره وتأويله، وهو خطاب ماورائي، يُعَضِّد النَّص السردي الأساس، ويُقوِّيه كينونةً وحضورًا وتبئيرًا وتركيزًا، ويُثْريه فنيًّا وفكريًّا وذهنيًّا وجماليًّا، وهو بمثابة حواشٍ للنص؛ إذ تُؤطِّر هذه الحواشي الهامشيّة المعنى، أو توجِّهه سلفًا"(٧) .

ويُعرِّف جيرار جينيت الهامش بأنه "ملفوظ متغيِّر الطول مرتبط بجزءٍ منتهٍ تقريبًا من النَّص، إما أن يأتي مقابلًا له (en regard)، وإما أن يأتي في المرجع"(٨) .

فهو إضافةٌ للنص بهدف توضيحه والتعليق عليه، ويُشكِّل الهامش نصًّا مستقلًّا بذاته على الرغم من موقعه، وتوضع الهوامش بوصفها تعليقاتٍ مفسِّرة عادةً خارج نطاق الصفحة؛ في أسفلها، وأحيانًا في أعلاها، أو في آخر الكتاب (الفهرس)، تخبرنا عمَّا ورد فيه، كما أنها تستخدم في المؤلفات الأدبية والعلمية والأبحاث على حدٍّ سواء.

و"يُشكِّل خطاب الهوامش في الرِّواية بنيةً حكائيةً نصيةً مستقلةً، تتفاعل بنيويًّا ودلاليًّا مع البنية النَّصية الكبرى، ولو امتدت هذه البنية الهامشيِّة الصغرى نصيًّا لتمخَّضت عن محكيٍّ فرعيٍّ داخل المحكي الأصلي"(٩)، و"لكن هدف المؤلف من اقتحام النَّص من هوامشه ليس تفتيت النَّص إلى مَحْكِيَّيْن اثنين، بل إيهام القارئ باستقلال السَّارد

---

(٣) ينظر: التفاعل النَّصي.. التناصية، النظرية والمنهج، نهلة فيصل الأحمد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط:١، ٢٠٠٠م، ص: ٢٦١.
(٤) مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، د. جميل حمداوي، مكتبة المعارف، الرباط، ط١، ٢٠١٠ م، ص: ٧٦.
(٥) مدخل إلى عتبات النَّص، بلال عبد الرزاق، إفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ٢٠٠٠، ص: ٢٣.
(٦) للاستزادة يُنظَر: معجم السرديات، مجموعة مؤلفين، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م، ص: ٤٦٣.
(٧) شعرية النَّص الموازي (عتبات النَّص الأدبي)، جميل حمداوي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان، ط٢، ٢٠٢٠م، ص: ١٥١.
(٨) عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النَّص إلى المناص، ص: ١٢٧.
(٩) المرجع السابق، ص: ١٥٠.

عن ذاته وإرادته، أي: بانتفاء التطابق المبدئي بين المؤلف والسَّارد، على أساس أن الأول –وهو المسؤول عن الهامش– لا يعرف مقدار ما يعرفه الثاني، وهو المسؤول عن المحكي، بتعبير جيرار جينيت"[١٠].

تفريع الأصوات

يلعب الهامش دورًا رئيسًا في زعزعة المنطق السردي لتبدو الرِّواية خليطًا متباينًا من الآراء، وخليطًا متباينًا من الإمكانيات التفسيرية، فقد تشظَّى السَّارد العليم أو اختفى لصالح ساردَين أساسيَّين، كلٌّ منهما بضمير الآخر، فهناك السَّارد الموجود داخل النَّص الروائي في المتن، الذي يمكن أن يُسهم –أحيانًا– في تسيير الأحداث والتفاعل مع الشخصيات، وهناك ما سُمِّي السَّارد الضمني، الذي يقع خارج المتن الروائي بصورة كلية، وينسب إليه مسك خيوط العمل الروائي، ووضع الهوامش وانتشارها في العمل الأدبي، وشظاياه.

تعدُّد وجهات النظر يكسر حدَّة السلطة المطلقة، التي يحتكرها الراوي المفرد المهيمن على القص؛ فيتيح المجال لتقديم الحقيقة من كلِّ جوانبها، وكذلك يمكنه تقديم الأحداث التي تحدث في وقت واحد، وهكذا يصل القارئ عن طريق المشاركة الإيجابية في إنتاج النَّص، إلى مفهوم نسبي للحقيقة، يتوزَّع على المناظر المتعدِّدة، أو المشاهد التي يُقدِّمها النَّص بصورة متكافئة، وهذا المفهوم النسبي للحقيقة في تعدُّد الرواة هو تعدُّد لوجوه الحقيقة، بل وصعوبة القبض عليها بصورة تامة ونهائية، حتى بعد قراءة الوجوه المتعدِّدة لها[١١]، ويقودنا هذا إلى السؤال القديم الحديث عن مدى وجود موضوعيةٍ حقيقيةٍ في هذا العالم، وإلى أي مدى يستطيع الروائي أن يكون موضوعيًّا في طرحه وجهات النظر المتعدِّدة، وإلى أي مدى يمارس الروائي نوعًا من القمع الفكري على أبطاله، فهو وإن أظهر الموضوعية، وتعدُّد وجهات النظر، فهو في النهاية لن يُعلي إلا راية وجهة نظره التي يرى أنها الصواب.

ولعل رواية (روائح المدينة) التي تعرض نبض الشارع والهموم، وآلام، وآمال المواطن العربي، تحاول تحقيق رغباته المكبوتة بكسر سلطة الفرد والأحادية السلطوية، ونظام الحزب الواحد، أو على الأقل تحاول تقديم فكرةٍ متكاملةٍ، من كافة الزوايا للحقيقة التي يصعب، بل ويستحيل رؤيتها من زاويةٍ واحدةٍ، ويعلن الراوي في مواطن كثيرةٍ من رواية (روائح المدينة) عن وجهة نظر الشخصية قصد تمثيل وعيها، وتتم عملية تعدُّد وجهات النظر في الرِّواية عن طريق الانتقال من راوٍ إلى آخر في في المتن والهامش، مُبديًا وجهة نظره في الموضوع المطروح.

لعل هذه الطريقة في تناوُب السرد، بالإضافة لما تحقِّقه من موضوعيةٍ في الرؤية، وإظهارٍ لوجوه الحقيقة المختلفة، فهي أيضًا تعطي للسرد نوعًا من التشويق الذي يمتاز به الحوار عادة، فضلًا عن أنها تمنح العمل صفتَي: الرِّواية

---

(١٠) رشيد بنحدو: جمالية البين- بين في الرواية العربيَّة، منشورات مؤسَّسة نادي الكتاب، المغرب، مطبعة الكتاب بفاس، ط١، سنة ٢٠١١، ص: ١٩٦-١٩٧.

(١١) يُنظر: معجم السرديات، ص: ١٠٤.

والسيرة معًا، أي المتخيَّل والواقعي، ما حدث وما يمكن أن يحدث، إذ تتداخل الأزمنة: ما حدث وما يحدث وسيحدث، (الماضي، والحاضر، والمستقبل).

تستهلُّ الرِّواية بصوت الراوي مُخبِرًا عن الرائحة التي بدأت تنتشر في المدينة، محدِّدًا مصدرها ووقتها بناءً على وجهة نظر المؤرخ الحزين: "بدأت هذه الرائحة في التسرُّب إلينا –حسب المؤرِّخ الحزين– بُعَيْد أن أهلَّت علينا دولة العهد الجديد بميمون طلعتها."[١٢]

يتماهى المؤرِّخ الحزين مع ضمير الشعب في الرِّواية، فالشعب يُمثِّل واقعيًّا الرافعة الأساسية للممارسة الديمقراطية؛ إذ لا معنى للديمقراطية في غياب صوت الشعب، كان صوت المؤرِّخ يُعبِّر عمَّا يُقلِق الشعب، ويتذمَّر ممَّا يضايقه؛ لأن الكلام أفضل من الصمت، والبحث عن الجواب المسؤول هو الواجب، وهو المفتاح، فالشعب لا يطالب بأكثر من الحياة الكريمة، ويرجو وطنًا يَسعُ الجميع وبالتساوي.

استمرَّ المؤرخ الحزين يطرح وجهة نظره في الأمور المتعلقة بشأن المدينة، مكتفيًا بطرح وجهة نظره في المتن، دون أن يقوم بأي فعلٍ حيال تلك الأمور، وأحيانًا يلتزم الصمت كما فعل حيال ترقية صالح قاسم، فكان ظهوره قويًّا في متن الرِّواية، إلى أن أبدى رأيه في مقهى (رضاب الهضاب) بشأن تقسيم صالح قاسم لقطاعات المالية بين أولاده الثلاثة، ثم دُبِّرت له المكايد، واتُّهِم بأنه مسكون بالأرواح الشريرة والهلوسة، ويتحدث وهو سكرانُ إلى أن قُبِض عليه واختفى، ثم عاود بطرحِ وجهة نظره في أسباب الروائح الجديدة والتصدي لها بالعصيان العام، والرفض والتمرد والمواجهة، ودُبِّرت له مكيدةٌ للتخلُّص منه نهائيًّا، إلا أنه قاوم وبَقِي على قيد الحياة يتابع مجريات الأمور بفعل تلك الروائح الجديدة، ثم بعد ذلك يظهر صوته جليًّا في الهامش.

ففي أول هامش يُذكر فيه سبب اختفاء المؤرِّخ الحزين، ويوضح كيف استولى فتحي الشهوات على داره، "عندما افتقدنا المؤرخ الحزين، وطال به الغياب حتى يئسنا من رجوعه إلينا، بَقِيَت داره مغلقة"[١٣]، فبداية وجهة النظر تبرز عند الإدراك الحسي أو العملية الذهنية التي تقوم بها الشخصية المبئرة من رؤية بصرية أو سمع أو شم[١٤]، كما يظهر في المثال الآتي: "كان بابها مغلقًا مثلما تركناه تمامًا، والسلسلة التي أثبتناها فيه على حالها، أكَّدت لنا الأتربة والأوساخ المجتمعة على عتبة الدار أنها لم تُفتح، تناهى إلينا أن بعض الناس يزعمون في مجالس خاصة بهم أن المؤرِّخ الحزين كان قد فرَّط في داره بالبيع ليهودي من يهودنا القدامى"[١٥] .

تُنبِئ جملة أفعال الإدراك: (أكَّدت، لم تُفتح، يزعمون، فرَّط) عن بداية وجهة النظر، فيبدو الراوي حريصًا على التمهيد لوجهة النظر بمثل هذه الأفعال، حتى تكون قرينةً دالةً على وجود وجهة نظرٍ، وعلى نِسْبَتها إلى ذات

(١٢) روائح المدينة، حسين الواد، دار الجنوب، تونس، ط١، ٢٠١٥، ص: ١٦.
(١٣) نفسه، ص: ٤٧.
(١٤) وجهة النظر في خان الخليلي لنجيب محفوظ، محمد نجيب العمامي، مجلة موارد، عدد ١٢، ٢٠٠٧، ص: ٦٧.
(١٥) نفسه، ص: ٤٩.

متلفِّظة بعينها، ثم تتوالى وجهة نظر المؤرِّخ الحزين في الأحداث، مثل: دخول البايات إلى المدينة، وأخبار المقاهي السبعة، عن طريق طرح الأسئلة عليه من قِبَل الراوي، أو من خلال ما سُمِع من أقواله، أو كما يزعم المؤرخ الحزين.

ورغم أن المؤرِّخ الحزين التزم الصمت، وبقي في داره مع العجوز البكماء التي تخدمه فإن بعض الشبان اقتحموا داره؛ ليَشْكُوا إليه حال المدينة بعد سيطرة أبناء صالح قاسم على جميع الخدمات بها، فيلومهم المؤرِّخ لأنهم يلتمسون الحلول من غيرهم، ويُوضِّح لهم أن سبب سيطرةِ أبناء صالح قاسم هو سياسة المدينة الأوباشية الجديدة، وحين يتحدث في المتن عن روائح الدكاكين الفاسدة وكيف أصبحت تتضوَّع من كل فردٍ في المدينة، وأنها حظٌّ قسمه الله عليهم، يسترسل في الهامش في أن المؤرخ الحزين كان يشمئز من البكَّائين الذين يتحسَّرون على العهود القديمة، وينسبون نتائج أفعالهم إلى الله، فبدلًا من تقويم أنفسهم، والبحث عن حلٍّ لمشكلاتهم، ينسبونها إلى الحظ، وإلى تدبير الله وتقسيمه.

وفي القسم الثاني من الرِّواية يسيطر الراوي في المتن، ويعرض وجهات النظر من خلال الشيوخ الثقاة والشبان والنابهين والناعين على هذا الزمان، بينما في المقابل يختفي صوت المؤرخ الحزين تدريجيًّا من المتن ليستقر في الهامش، وهذا بمثابة الإعلان عن نهاية الوجهة السابقة في المتن، وبداية الوجهة اللاحقة بها في الهامش، فكان يكتفي في المتن بالابتسام، أو يلوِّح برأسه استخفافًا، إلى أن استبدَّ به الحزن، وامتنع عن ذِكْر الحلول التي يراها ناجعةً لإصلاح الحال، إلى أن أصبح وجوده في نهاية الرِّواية مجرد ذكرى تبعث لهم الأمل، وبما أن المؤرِّخ الحزين هو صوت الشعب –كما أشرنا سابقًا– فهذا دلالةٌ على وجهة نظر المؤلف في أن صوت الشعب مهما قاوَمَ يظل مقموعًا؛ لذا استقرَّت آراء المؤرِّخ الحزين في الهامش.

تفريع الزمن

تتعلَّق مقولة زمن السرد بتحديد موقع الحكاية الزمني من الفعل السردي، "ويُشكِّل زمن السرد مع المستوى السردي والشخصية المقولات الثلاث التي يدرس من خلالها المقام المنتج للخطاب السردي، وتكتسي تحديدات المقام السردي الزمنية أهميةً لا تكتسيها تحديداته المكانية، وذلك أنه بالإمكان أن تُروَى قصةٌ دون تحديد المكان الذي تُروَى منه، ومدى بُعْده عن المكان الذي تجري فيه الأحداث، ولكن يستحيل ألَّا يتحدَّد موقعها الزمني من الفعل السردي ما دامت تُروَى بالضرورة في الزمن الحاضر أو المستقبل، وتتمثَّل المسألة الأساسية في تحديد الوضع الزمني للمقام السردي في ضبط موقعه من الحكاية، وقد ميَّز السرديون من هذه الزاوية بين أربعة أنماط من السرد، هي: السرد اللاحق، والسرد السابق، والسرد المتزامن، والسرد المُدرج"[١٦].

---

(١٦) معجم السرديات، ص: ٢٣٢.

يتَّخذ الهامش مسارًا موازيًا للزمن الطبيعي المنتشر على طول المتن، ويُوحِي للقارئ بأنه يَبنِي زمنه الخاص به خارج أسوار الحكاية، فيما يظل هو يتقاطع مع زمن المتن الفعلي للرواية، وبهذا نجد أن الزمن الروائي الخطي لم يَعُد له وجودٌ، فلم يَعُد الزمن يسير سيرًا طبيعيًّا مع هذا التركيب المتوازي بين المتن والهامش، أصبح هناك أزمنةٌ متعدِّدةٌ تستوقف السرد، وتنتشل القارئ لبناء زمنٍ خارج سردي، فالهامش يقوم على تصديع هذا الزمن الروائي، حين يطلب من القارئ أن يتوقَّف لبرهة، ويتأمل مع الراوي في خلفيات الأحداث الماضية، أو تداعياتها المستقبلية الممكنة، وأحيانًا يستطرد ليمتد الزمن ويتَّسع للمزيد من الأحداث أو التوقعات أو الشخصيات، وأحيانًا يتوقف بنا لنستمع إلى الصوت الداخلي للراوي (الوقائع السردية).

يقول في المتن: "كانت القهوة العربي شيئًا من التكروري، فهو فضلًا عن منافعه التي لا تُحصى، لم يكن آنذاك من الممنوعات"[١٧]، وعند كلمة "العربي"، يضع في الهامش أنَّ كلَّ ما كان عربيًّا لديهم كان "حسنًا وجميلًا ونافعًا"، ويقول: "لذلك قاوَمَ به أهل مدينتنا الأتراك وما صنعوه بهم"[١٨]، فيدخل بنا في متاهات هذه اللفظة، وإيحاءاتها المتعدِّدة، وما كانت تحمله هذه الكلمة من قيمٍ تتمثل في تاريخ العروبة، والتمسك بالتراث الذي حملهم على المقاومة قبل أن يحتلَّ الأتراك مدينتهم، فيعود بالزمن إلى زمن الاحتلال التركي: "يروي الشيوخ في مدينتنا عن الشيوخ فيقولون بكثير من الاعتزاز والانتخاء: بعدما أقبل الأتراك بشرِّهم وألقوه على بلادنا وذلَّت لهم الرقاب"[١٩]، وعند هذا المقطع يحضر الهامش ليعود بالزمن الروائي إلى ما قبل الاحتلال التركي؛ ليُجرِي مقارناتٍ تاريخيةً بين حاضر المدينة وماضيها، فبعد أن يسرد في المتن ما فعله الأتراك ببلادهم، وكيف ذلَّت لهم الرقاب، يشير في الهامش إلى ماضي بلادهم قبل أن يحتلَّها الأتراك، كيف كانت خاليةً من مظاهر الحضارة والتمدُّن، فيذكر في الهامش: "يزعم كثير من الشيوخ أن مدينتنا، قبل أن يقتحمها التمدن، لم يكن أحد يقدر على استباحتها عنوة ."[٢٠] ويحضر الهامش أيضًا لاستعراض التطورات التاريخية التي صاحبت الظاهرة التي يشير إليها الراوي في المتن، فمقهى (المحباك) الذي ظل فتيان الحارات يقصدونه يتَّسع لحديثٍ هامشيٍّ يجري فيه التعريف بصاحبه منذ شبابه ونشأته التاريخية، والأسباب التي جعلت منه المقهى الوحيد الذي احتفظ باسمه "دون أن يلحقه تحوير أو تصحيف إلى أن قوَّضَتْه يد الحَدَثان."[٢١]

ويبدو لدى الكاتب وعيٌ عميقٌ بالتاريخ، فهو يربط الأسباب بالنتائج، ويُحلِّل الظواهر التاريخية تحليلًا فلسفيًّا عميقًا، كما يبحث عن الحلول الممكنة لبعض المفاسد التي استشرت في المدينة، يقوم الهامش بهذه الوظيفة في الانتقال

(١٧) روائح المدينة، ص: ١٠٢.
(١٨) نفسه، ص: ١٠٣.
(١٩) نفسه، ص: ١٠٥.
(٢٠) نفسه، ص: ١٠٥.
(٢١) نفسه، ص: ١٠٧.

من الظاهرة التاريخية إلى تحليلها أو الكشف عن تداعياتها، أو عن حلولها الممكنة، فعلى سبيل المثال يتحدث الراوي في المتن عن المقت الشديد الذي يكبته المؤرّخ الحزين للمدينة وأهلها الذين استبدلوا التراث بالحضارة الغربية، فيقول: "ساءكم يا مساكين أني وضعت إصبعي على موضع الوجع... شمُّوا النتونة، وافهموا إن كنتم ما زلتم قادرين على الشم والفهم؟ تعتقدون أني سعيد بما أقوله فيكم؟ ما أشد غباءكم"[٢٢]، وفي الهامش ينتقل إلى الزمن الذي بدأ فيه هذا المقت ينمو ويظهر لدى الخُلَّص من أصحابه، وهو كم الجراح الذي ناله منها وهو يافع[٢٣].

وفي الحكاية التي يرويها عن العقاب الذي أنزله أحد البايات بشاعرٍ من الشعراء هجاه بقصيدةٍ؛ يُفسِّر الراوي سبب نفي الباي لهذا الشاعر، واختياره مدينتهم دونًا عن أي مدينةٍ أخرى بوصفها مكانًا ملائمًا للعقاب والنفي، فيقول في الهامش مفسرًا هذا البُغض بكونه بُغضًا متوارَثًا نتج عن حادثةٍ قديمةٍ وقعت في مدينتهم، فيقول في الهامش: "كان البايات يُضمِرون بُغضًا أسود لمدينتنا التي بدأت تتهيَّأ لأن تصبح مدينة، ويُظهِرون لأهلها عتابًا خفيفًا لأن واحدًا من أشهر فتياننا قد انضم – في الاضطرابات التي صدعت دولتهم ممهِّدةً الطريق لدولة الحماية والاستعمار – إلى نصرة مغامر من العامة سوَّلَت له نفسه أن يُنصِّب نفسه بايات على بلادنا....[٢٤]"

ويتكفَّل الهامش بسرد التفاصيل الهشة المعبَّأة بمساحات الوقت مرورًا بأزمنةٍ عديدةٍ؛ فيسرد في الهامش الأسباب: "حدثني بهذا الوزير نفسه بعد عقود كثيرة من وقوعها، كان ذلك الوزير قد أسَنَّ لكن ذاكرته ظلت متَّقِدة.[٢٥]"

ويعمِّم في أحد الهوامش بأن كل ما يحدث في مدينتهم الآن، هو لسببٍ ما حدث قديمًا وإن كانوا يجهلونه، فيقول في هامش الصفحة: "يقول أهل مدينتنا: (إذا عُرِف السبب بطل العجب)، ويستشهدون بما كان المؤرّخ الحزين يُكثر في شبابه من ترديده على مسامعهم من أن (الصدفة) أو (الاتفاق) ليست سوى وقائع أو ظواهر نجهل أسبابها .[٢٦]"

وبهذا فإن البنية الأساسية التي قامت عليها الرِّواية وفق سلسلةٍ من الرواة وسلسلةٍ من الإصدارات المنشورة والمعدَّلة التي تعود بالرِّواية المتمظهرة بشكلها الأخير إلى أصلها المخطوط، تتلاءم مع هذا البناء الخاص بالزمن الذي اتَّسمَت به الرِّواية في العودة بالأحداث إلى أزمنتها الأصلية، فتمازُج الزمن السردي في (روائح المدينة) جاء من الواقع والحاضر والماضي والذاكرة، فتتابع الاستباق في المتن والاسترجاع في الهامش من خلال استذكار الأحداث الماضية.

(٢٢) روائح المدينة، ص: ١٦١.
(٢٣) نفسه، هامش ص: ١٦٢.
(٢٤) نفسه، ص: ١١٣.
(٢٥) نفسه، ص: ١٦٣.
(٢٦) نفسه، ص: ١١٤.

تفريع المدارات

المدار كما عرَّفه أمبرتو إيكو "أداة ماوراء نصية، وترسيمة يقترحها القارئ، فتكون قراءة الحكاية جزءًا من مضمون النَّص"(٢٧)، وكما هو معلومٌ فالنَّص يُوحِي بتأويلاتٍ لا محدودةٍ؛ لذلك لا بد من شروطٍ ملائمةٍ لبناء مدارٍ مناسبٍ للنص، وعليه يعتقد أمبرتو إيكو بأن المدار ينهض بالوظيفة التداوُلية لمساعدة القارئ في ضبط الترهينات الدلالية، واختيار المحور الدلالي الملائم للنص؛ لذلك يرى أن مفهوم المدار يدخل في باب الاستدلال: "تعيين المدار يعني التقدُّم بفرضية حول انتظام معين يعتري المسلك النَّصي، على أن هذا النموذج من الانتظام هو ما يضع كذلك – على حد اعتقادنا– حدودًا لتماسك نص، وشروطًا لقيامه على حدٍّ سواء"(٢٨)، فيهدف المدار إلى استخلاص التيمات الأساسية التي تدور حولها الرِّواية بصورةٍ كاشفةٍ للموضوعات الحيوية المتداولة داخلها.

أما عن كيفية بناء مدار النَّص، فـ"تتدخل طبيعة النَّصوص في هذه العملية، أحيانًا يمكن للقارئ أن يحدِّد المدار انطلاقًا من العنوان، أو من خلال جملة تعبر بشكل قوي عن مضمون النَّص، وأحيانًا تكون عملية بناء المدار معقَّدة، وهو ما يستلزم البحث والتقصِّي في نسيج النَّص عن الكلمات المفاتيح التي تساعد في بنائه، ويحدث أن يتضمَّن النَّص أكثر من مدار"(٢٩) .

وبهذا يمكن صياغة تراتُبياتٍ مُنمذَجةٍ للمدارات "من مدارات الجمل إلى المدارات الخطابية، وهكذا دواليك، وصولًا إلى المدارات السردية، وانتهاءً بالمدار الأكبر الذي يضم الأخيرة كلها تحت لوائه"(٣٠).

المدارات السياقية في (روائح المدينة):

يتكشَّف المدار السياقي الكبير منذ الصفحات الأولى للرواية، من خلال التقديم الذي تكفَّلت به دار النشر، فالمغزى القومي السياسي الذي يستنكر الخضوع للحضارة الغربية والروح العاجزة أمام تحديات العصر كان الهدف الأكبر الذي تنشده الرِّواية، لقد انتهى الناشر في تقديمه كما سينتهي أكثر القُرَّاء إلى التأكيد على الغرض والدلالة الأساسية المتخفية وراء التأليف، فأغراض التأليف كلها ترتكز على أنه وإن كان لا بد "أن نخلع عنا من الرجل القديم فلا يقتضي أن ننسلخ من هويتنا لنغترب في الآخرين.(٣١)"

إن الانقسام بين الحضارة الغربية الوافدة من خلال الاستعمار بكل تمظهراته، والتشبُّث بالتقاليد العربيَّة والقومية المتجذِّرة في التراث؛ ينسجم مع الانقسام والتشظِّي الذي بُنِيَتْ وفقه الرِّواية إلى متنٍ وهامشٍ.

---

(٢٧) القارئ في الحكاية، إمبرتو إيكو، ت: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م، ص: ١١٣.
(٢٨) المرجع السابق، ص: ١١٥-١١٦.
(٢٩) هيرمينيوطيقا المحكي "النسق والكاوس في الرواية العربيَّة"، محمد بو عزة، مؤسَّسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م، ص: ٦٦.
(٣٠) القارئ في الحكاية، ص: ١١٧.
(٣١) روائح المدينة، ص: ٩.

تحضر النَّصوص المؤكِّدة على هذه الدلالة الكامنة وراء أغراض التأليف بكثرةٍ، فمن ذلك الحديث حول المقاهي الذي احتلَّ الجزء الأكبر من الرِّواية، الذي كان يمثِّل المكان الملائم لتناقل الأحاديث السياسية، فقد نشأت هذه المقاهي في بداية دولة الاستعمار والحماية، ولم تكن متأصلةً في تاريخ المدينة، فـ"المحلات المخصَّصة لها – فيما يروي الشيوخ عن الشيوخ من أحاديث شديدة الاضطراب– دخيلة علينا لا مكان لها في هندسة معمارنا، ولا منزلة في الراسخ من عاداتنا وتقاليدنا، يستدلون على ذلك أثناء تحسُّرهم على الزمان الذي كان زمانًا، والناس الذين كانوا أناسًا، بأنها عند إنشائها وتسميتها ببيت القهوة قد أُقْصِيَت عن ساحة الجامع القديم، قلب المدينة النابض، لتجتمع منبوذة وراءه في مفترق عدد كبير من الشوارع والأزقة الجانبية... فهي كالزائدة في تخطيط المدينة الأصلي، جاهزة دائمًا للبَتْر والانتزاع ."[٣٢]

هذا الرأي الذي يُصِرُّ بشدةٍ على انتزاع كل المقاهي بكل ما ترمز إليه من حضارةٍ غربيةٍ وافدةٍ يصطدم بالرأي الآخر الذي يُرحِّب بالمستعمر في الهامش، حيث يشير الراوي في الهامش إلى أنه قد رُسِم في الحاشية بخطٍّ دقيقٍ عبارة "للمراجعة أو الحذف"[٣٣]، وهذا يؤكِّد انقسام الرأي تجاه المستعمر.

ويمكن أن نستشف أن الدلالة الأساسية للمدار السياقي الكبير تنطوي على الاستسلام للصورة النهائية للأوضاع السياسية التي شكَّلها الاستعمار، وما بعد الاستعمار، وللانقسامات السياسية التي تشرَّبها الشعب حتى بات من الصعب الاستقرار على رأيٍ واحدٍ، فالنسخة التي عثر عليها المؤلف والناشر التي احتار وتوقَّف أمامها طويلًا متردِّدًا بأمر القرار الذي يتخذه بشأن العبارات القبيحة والنابية التي امتلأ بها الفصل الأول، أو بشأن الفصل الثاني الذي كثر فيه التشطيب والتعديل والهوامش، أو بشأن إدراج الفصلين في الرِّواية، والضرر الذي قد يلحق ببنيتها أو نشرهما مستقلين عن الرِّواية[٣٤]؛ تتطابق مع النسخة النهائية التي وصلت إليها المدينة في الرِّواية من فسادٍ سياسيٍّ ودينيٍّ، وانحلالٍ أو تفكُّكٍ اجتماعيٍ، فيؤكد في الإضاءة أنه "بعد تقليب النظر على وجوهه استقرَّ الرأي على نشر الفصلين في مجلد منفصل، أما الفصل الأول فننشره كما هو.[٣٥]"

وكذلك الاختلافات الحزبية والسياسية والدينية كان هناك ما هو مسيطرٌ وثابتٌ، وهناك ما هو قابلٌ للمحو والتعديل، وهي صورةٌ تتطابَق مع الاختلافات التي عثر عليها الناشر بين النُّسَخ، فهناك كما يقول: "صيغة بالحبر الأصلي، وأخرى بقلم الرصاص، والصيغة التي بقلم الرصاص هي التي نُشِرت، ولذا أبقينا عليها، ونشرنا الثانية مشفوعة بتنبيه"[٣٦]، فيستسلم الناشر ومعه المؤلف لقرار نشر النسخة المكتوبة بقلم الرصاص –بالرغم من قابليتها للمحو

(٣٢) روائح المدينة، ص: ٩٦.
(٣٣) نفسه، ص: ٩٦.
(٣٤) نفسه، ص: ١٣.
(٣٥) نفسه، ص: ١٣.
(٣٦) نفسه، ص: ١٤.

والتعديل– كما هي، مع العلم بأن نشرها كما هي يدعو إلى الإبقاء عليها بالصورة التي هي عليه دون إمكانية التعديل بعد ذلك، وهو ما يدعونا إلى تأكيد على أن الدلالة السياقية الأساسية هي القبول بالانقسامات السياسية، وعدم العبث مع السلطة؛ لأن هذا العبث سيُفجِّر انتهاكاتٍ كبرى على مستوى البنية النَّصية.

المدارات السردية

تنقسم المدارات السردية وتتفرع وفقًا للمدار السياقي الكبير إلى مدارَين حكائيَّيْن كبيرَين، ينتظم تحت المدار الأول كل الأحداث المتعلقة بصالح قاسم وأولاده، بينما يتناول المدار الثاني روائح المقاهي بكل ما يجري ويدور فيها من أحاديث.

المدار السردي الأول (صالح قاسم وأبناؤه الثلاثة)

تتطوَّر الأحداث في هذا المدار بطريقةٍ تُماثِل التطوُّرات السياسية التي مرَّت بها البلاد، من حيث سيطرة فتحي الشهوات المطلقة على الشعب، وهو أحد أبناء صالح قاسم، ووصوله لكل ما يريده دون أي رادعٍ من ضميرٍ أو أخلاقٍ، وتطوُّر وضعه الاقتصادي من فَرَّاشٍ لا يُعبأ به إلى حصوله على مركزٍ اجتماعيّ مرموقٍ، وتقديمه الخدمات مقابل المال، وفي المقابل نجد أن مقهى (النخلة) – وهو المكان الذي تبدو فيه آراء المؤرخ الحزين السياسية ضد فتحي الشهوات – واضحةً وجليةً، يرمز إلى التراث والدين والعادات، وضمن المدار الثاني يتم هدم هذا المقهى، واجتثاث النخلة في آخر المطاف.

تكاد تختفي الهوامش الموظَّفة ضمن هذا المدار، فلا نعثر إلا على ستةٍ وعشرين هامشًا لا تتعدَّى وظيفتُها التوضيح والتفسير، حيث تتكفَّل بتفسير المفردات الغامضة في النَّص ما عدا الهامش الأخير الذي يوضح السبب وراء اختفاء المؤرخ الحزين، واستيلاء فتحي الشهوات على داره، فهذا الهامش الوحيد يقوم إذًا بتفريع المدار السردي الكبير إلى مدارٍ فرعيٍّ صغيرٍ يتناول ضِمْنه قصة اختفاء المؤرخ الحزين التي تدور حولها الآراء، وتنقسم، ويتنازع الخصوم حول صحتها، وهو ما يؤكد المدار السياقي الكبير، وهو سيطرة الحضارة الوافدة والمادية، واختفاء القيم العربيَّة الأصيلة، وانقسام أبناء الشعب وتفرُّعهم إلى أحزابٍ سياسيةٍ تتقاتل فيما بينها على السلطة.

المدار السردي الثاني (روائح المقاهي)

ينتظم هذا المدار الحديث عن الروائح النتنة التي انتشرت بالمدينة، ولم يَعُد لأحدٍ القدرة أو السيطرة على تخليص الناس منها، وعن مصدر هذه الروائح وهو المقاهي، وكما أشرنا سابقًا، ترمز هذه المقاهي إلى الحضارة الوافدة؛ وذلك للسمات التي ينسبها الراوي لها، فهذه السمات التي تلتصق بالمقاهي هي نفسها سمات الحضارة الغربية الوافدة، وهي دخيلةٌ، يقول الراوي في متن الرِّواية: "لم تكن المقاهي متأصِّلة في تاريخ مدينتنا، فالمحلات المخصَّصة لها، فيما يروي الشيوخ عن الشيوخ، دخيلة علينا، لا مكان لها في هندسة معمارنا، ولا منزلة في الراسخ من عاداتنا

وتقاليدنا"(٣٧)، وهي كذلك خارجةٌ عن المألوف من العادات والتقاليد العربيَّة، ينبذها الجامع القديم بوصفه رمزًا تأسيسيًّا دينيًّا، وزائدةٌ، جاهزةٌ للبتر، فهي كالعضو المزروع بداخل الجسد العربي الذي يظل يرفضها.

وفي الحديث عن المدار السردي الكبير (روائح المقاهي) يسرد الراوي في المتن حكايةً حول انتشاء الشبان بهذه الروائح، ممَّا يثير الرعب والخوف في الدوائر الحاكمة، وفي الهامش يُفرِّع الراوي مداراتٍ فرعيةً تقوم بتنمية هذا المدار، كمدار ملاحقة الشرطة للشبان، ومدار القبض على المؤرخ الحزين.

يتفرَّع المدار السردي (روائح المقاهي) إلى خمسة مداراتٍ فرعيةٍ، وهي: مقهى (البرطال)، مقهى (العنبة)، مقهى (القبة)، مقهى (المحباك)، مقهى (النخلة)، مع إشارةِ الراوي إلى إسقاط ذِكْر ما يتعلَّق بمقهى (رضاب الهضاب) وإهماله؛ لبُعْده عن المدينة، وندرة من يأتون إليه، ويصاحب كلّ مدارٍ أصل التسمية، ونوع الذين يتردَّدون عليه، والأحزاب التي ينتمون إليها، والأحاديث السياسية التي يتناقلها المرتادون لهذه المقاهي، فمقهى (البرطال) صاحبه يهودي يتنازل عنه لأحد رجال المدينة، ويتردَّد عليه شبان المدارس من أبناء الأعيان وصغار التجَّار، وأبناء اليهود والجاليات الأجنبية الذين يشكِّلون الحزب الشيوعي.

أما مقهى (العنبة) فمرتادوه من العاطلين عن العمل والمشرَّدين، والعمال الموسميين واليدويين، ومقهى (القبة) لا يرتاده إلا الأغراب الذين على سفرٍ، ومقهى (المحباك) لا ينتمي إلى أي حزبٍ سياسيٍّ، ويرتاده بعض الشبان، وكثيرٌ من الشيوخ والكهول للتمتُّع بمذاق القهوة، ومقهى (النخلة) هو مقهى الحزب الوطني، رُسِمَت على جدرانه صور الأبطال في العهد الإسلامي، ومقهى (المحطة) هو تسميةٌ أخرى لمقهى (القبة).

تقوم الهوامش بعد ذلك بتفريع المدارات الفرعية السردية إلى حكاياتٍ فرعيةٍ صغرى، إما أن تُسهِم في تنميته، أو تقوم بتقويضه، ففي المتن يجري الحديث عن القهوة السوداء التي يعتزُّ بها أهل المدينة الناعون على هذا الزمان، بوصفها سمةً على العروبة: "نحن مَن علَّم الأنام القهوة السوداء"(٣٨). فيقول الراوي في الهامش: "تمييزًا لها عن القهوة الحمراء قهوة عين الديك المحرَّمة عند قوم، والمنهي عنها عند آخرين ."(٣٩)

ثم يستطرد في ذِكْر تفاصيل شربها، ويسرد رأي المؤرخ الحزين في تمييز القهوة العربيَّة عن المقاهي الغربية، فيقوم الهامش هنا بتنمية الحكاية الأصلية من خلال حكاياتٍ فرعيةٍ عن أنواعٍ أخرى من القهوة، وآراءٍ أخرى حول أصل القهوة وأصل المقاهي، وحيث يُغذِّي هذا الهامش ما ورد في المتن، نجده يتقوَّض من خلال مدارٍ فرعيٍّ آخر يَرِد في المتن يتناول تحريم القهوة كليَّةً عند الشيخ إمام الجامع القديم.

---

(٣٧) روائح المدينة، ص: ٩٥.
(٣٨) روائح المدينة، ص: ٩٩.
(٣٩) نفسه، ص: ٩٩.

وفي مدار الحديث حول مقهى (المحباك) يشرح الراوي المبادئ التي يؤمن بها رُوَّاد هذا المقهى، ومن أهمها إيمانهم الراسخ والعميق برائحتهم الأصيلة، وكراهيتهم للروائح الفاسدة، وعدم سماحهم لأي دخيلٍ وأجنبيٍّ بارتياد مقاهيهم. وفي الهامش يقوم الراوي بتوليد حكايةٍ فرعيةٍ تتناقض كليَّةً مع ما سبق، حيث يروي أن الألمان عندما نزلوا في الحرب العالمية الثانية زاروا المقاهي الستة، فلم يَطِب لهم الجلوس إلا في مقهى (المحباك)، ودار حوارٌ بينهم وبين رُوَّاد المقهى بالعربيَّة بلكناتٍ أجنبيةٍ، جعلت من رُوَّاد المقهى يستحسِنون لكناتهم المختلفة، كما أبدوا رأيهم في أن مشكلات العالم لن تختفي إلا بالتحام العرب والألمان، فيقوم الهامش بتقويض المدار الفرعي في المتن.

تفريع العوالم الممكنة للأفراد

تتداخل العوالم الممكنة للأفراد في هذه الرِّواية بالطريقة نفسها التي ابتدأ بها سرد تفاصيل أصل الرِّواية نفسها، وتُصبح الرِّواية نفسها فردًا ضمن بقية أفرادها، حيث تمر بسلسلةٍ من التعيينات التي تحدِّد هويتها، ففي الإضاءة يبدأ الراوي بسرد تفاصيل حصول الناشر على الرِّواية، فقد مرَّت الرِّواية بسلسلةٍ من الرواة الذين تناقَلوها حتى وصلت بصورتها النهائية إلى يد الناشر، فهناك الراوي الحفيد الذي حلَّ بمنزل جده، و"كان والده قد طلب منه رفع الوثائق الشخصية... وإخلاء المنزل إثر التفريط فيه بالبيع."(٤٠)

من هنا فإن الناشر الذي وصلته الرِّواية يقوم بإعادة قراءة الواقع عبر الوثائق التي وصلته، ويحاول إعادة ترتيبها، ووضع فرضياتٍ واحتمالاتٍ لما يمكن أن يكون قد حدث، ومسارات الأحداث مع كل فرضيَّةٍ معينةٍ؛ إذ يؤسِّس لعوالم ممكنةٍ قابلةٍ لأن تتطابق مع الواقع أو تتماثل معه، كما أنه وهو يقوم بالبحث عن الحقيقة يواجه الكثير من التناقضات في الرِّواية، فيطرح الكثير من الأسئلة، ويُعِيد صياغة الأحداث على أكثر من وجهٍ محتملٍ؛ ممَّا يخلق للقارئ عوالم ممكنةٍ متبايِنةٍ تتناقض مع بعضها، أو تتكامل معًا، أو تتناوب فيما بينها لرسم عامل شخصية المؤرخ الحزين.

يدخل الراوي الحفيد في سلسلة العلاقات بأفرادٍ آخرين تتشابك وتتوالد لتعيين هوية الراوي الحفيد وعلاقته بالراوي، ومن ثمَّ تعيين هوية الرِّواية وأصلها، وأول هذه العلاقات:

علاقته بجده الذي من أهم سماته التي تحدِّد هُوَّيته في الرِّواية هو أنه قد فرَّط في منزله بالبيع، وأنه على علاقة بالراوي الحفيد في كونه جده.

يتميَّز الراوي الحفيد –كما ظهر في إضاءة الرِّواية– بكونه "شابًّا حديث عهد بالتخرُّج من بعض مدارس الهندسة الفرنسية يُتقِن اللسان العربي"(٤١)، وهي صفةٌ جوهريةٌ في تحديد هويته؛ لأنها ستحضر بعد ذلك في ثنايا أحد هوامش الرِّواية للتعريف بالمؤرخ الحزين.

(٤٠) روائح المدينة، ص: ١٣.
(٤١) روائح المدينة، ص: ١١.

يتَّصل الراوي الحفيد بواحدٍ من أصحاب والده (لتسليمه كتب جده).

أحد أصحاب جده القُدامى يستلم مخطوطةً من الجد قبل وفاته للنظر فيها، ويسعى إلى نشرها.

يدخل الراوي الحفيد في علاقةٍ مع دار النشر (عن طريق الشيخ صاحب جده لنشر المخطوطة التي استلمها من جده قبل وفاته).

تصدر الطبعة الأولى، ويُعلِّق الراوي الحفيد بقوله: "للرواية بقية لم أرَها في المطبوعة"(٤٢)، ثم تنقطع أخباره عن صاحب جده وعن الناشر.

بعد صدور الطبعة الأولى بأكثر من ستة أشهرٍ ينزل الراوي الحفيد بمدينة الراوي، (وهنا تبدأ علاقته بالراوي)

يجلب معه كرتونًا به وثائق وملفاتٌ تركها جده ويُسلِّمها للراوي، ولا نعرف ما صلته بالراوي.

يقارن الراوي بين هذه الوثائق/ النسخة المخطوطة وبين المنشورة / المطبوعة ويجدها أضخم.

يعثر في الصندوق القديم على فصلَين لم يظهرَا في النسخة المطبوعة.

وكل محتوى الملف عبارة عن نسخة مُصوَّرة مما لدى الراوي الحفيد، الفصل الأول مكتوب بخطٍّ واضحٍ نظيفٍ، أما الثاني فكانت به تشطيباتٌ كثيرةٌ وحواشٍ متعددةٌ وفقراتٌ باهتةٌ جدًّا، فاستنتجنا أن صاحبه لم يفرغ منه.

ويبقى السؤال الجوهري: مَن هذا الجد؟

وبعد قراءة بقيَّة فصول الرِّواية، وحين يبدأ الحديث عن المؤرِّخ الحزين؛ نكتشف أنَّ جدَّ الرَّاوي الحفيد الذي كتب (روائح المدينة) ما هو إلَّا المؤرِّخ الحزين، وذلك لوجود صفةٌ جوهريةٌ يتميَّز بها المؤرخ الحزين ذكرها الراوي في الهامش، تجعله يتطابق مع الجد، وهي بيعه منزلَه وتفريطه فيه ليهوديٍّ: "تناهَى إلينا أن بعض الناس يزعمون في مجالس خاصة بهم أن المؤرخ الحزين كان قد فرَّط في داره بالبيع ليهودي من يهودنا القدامى كان له عليه دَيْن، وأن ذلك اليهودي قد أرسل من يتفقَّد الدار للتصرُّف فيها"(٤٣). بيد أنَّه في الهامش نفسه ينفي عن المؤرخ الحزين السمة التي كان يتمتَّع بها جد الراوي الحفيد، وهي أن المؤرِّخ الحزين ليس له أقارب: "عندما افتقدنا المؤرخ الحزين وطال به الغياب حتى يئسنا من رجوعه إلينا بقيت داره مُغلَقة، لم يكن له أقارب يعتنون بها، ثم إنه ما زال مُدرَجًا في عِدَاد الغائبين"(٤٤)، مما يجعله لا يتطابق مع جد الراوي الحفيد.

هذا العالم الممكن عن المؤرخ الحزين يبنيه الرَّاوي الذي كتب الهامش على حدّ علمه ومن منظور اعتقاداته، ويسترسل الراوي في الهامش في ذِكْر هويّة رجلٍ غريبٍ كان قد حضر إلى دار المؤرخ الحزين بعد بيعها وإغلاقها بسنواتٍ، ويُبدِي استغرابه ودهشته من اهتمام هذا الغريب بهذه الدار، وتصويره لها من جميع الجهات، وينقل

(٤٢) نفسه، ص: ١٢.
(٤٣) روائح المدينة، ص: ٤٩.
(٤٤) نفسه، ص: ٤٦-٤٧.

الأحاديث التي تداولها الناس عن هذه الحادثة، وكل ما يهمنا هنا هو الصفة الجوهرية التي ينسبها لهذا الغريب، وهي إتقانه الفرنسية صافيةً فيها لكنةٌ غريبةٌ، وهي صفةٌ تتطابق مع الراوي الحفيد التي ذكرها الراوي سابقًا في الإضاءة، وعلى هذا فإن علاقة هذا الرجل الغريب بالمؤرخ الحزين تتطابق مع علاقة الراوي الحفيد بالجد صاحب الرِّواية، ويتماهيان ليصبحَا فردًا واحدًا، ممَّا يجعل المؤرخ الحزين هو نفسه جد الراوي الحفيد الذي كتب الرِّواية.

ولكن إذا كان المؤرخ الحزين هو مَن كتب الرِّواية التي قرَّر الراوي والناشر نشرها كما هي، فمن كان ينقل عن المؤرخ الحزين داخل الراوية نفسها؟ هل هو المؤرخ الحزين نفسه على طريقة القدماء في رواية الخبر والتاريخ، وإملائه على أحد الكُتَّاب؟ أم أن المؤرخ الحزين ليس جد الراوي الحفيد، وبالتالي فجَدُّ الراوي الحفيد هو الراوي الذي يسرد الرِّواية، وينقل أحيانًا آراء المؤرخ الحزين، وبالتالي فالسِّمة الأساسية التي عددناها جوهرية في تعيين هوية هذين الفردين "سمة بيع المنزل"؛ تصبح سمة غير جوهرية، بل عرضية يمكن أن يشتركا فيها في الوقت الذي يتميَّزان عن بعضهما بوصفهما فردَيْن مستقلَّين.

وسواءٌ كان صاحب الرِّواية هو المؤرخ الحزين، أو هو جد الراوي الحفيد، فمَن يكون الراوي الذي استلم الرِّواية ونشرها، وذيَّل توقيعه في الإضاءة بـ"المؤلف"، وبهذه الطريقة المتسلسلة في الحصول على الرِّواية، وبهذه الطريقة المتداخلة في تعيين هوية رُوَاتها، يبني الراوي هوية بقية أفراد الرِّواية، فعلى سبيل المثال يتم تحديد هوية المقاهي من خلال سلسلةٍ من العلاقات، فمقهى (البرطال) –كما يقول الراوي– ذو أصلٍ يهوديٍّ، "كان صاحبه سرعان ما فرَّط فيه لرجل من مدينتنا يقال إنه من صنائعه"[٤٥]، فهناك سلسلةٌ من الإحالات تشترك فيها بقية المقاهي، فمقهى (العنبة) أصبح مقهى (المستقبل)، ثم مقهى (الكذبة) قبل أن يعرى تمامًا من الأسماء، ومقهى (الأقواس) هو نفسه مقهى (البرطال)، ثم أصبح يُعرف أحيانًا بمقهى (البوابة)؛ "مقهى النخلة الذي لم يفقد اسمه إلا بعد سنوات طويلة... ومقهى العنبة الذي أصبح مقهى المستقبل... ومقهى الأقواس الذي كان يسمَّى البرطال.[٤٦]"

وفي تحديد هوية هذه المقاهي من خلال علاقتها بمرتاديها يقول الراوي: "لم يكن أهل مدينتنا وَلُوعِين بالجلوس في المقاهي، أو هكذا كانوا يقولون، فهي فضلًا عن الريبة التي رافقت نشأتها أماكن موبوءة تمتلئ بالدخلاء والمُخبِرين والناشزين عن كل رعاية، وهؤلاء جميعًا تنبعث منهم روائح سَهِكة نَغِلة متغيّرة لا تُطاق، الأماكن التي كان رجالنا يتردَّدون عليها لتبادُل الحديث والسمر، ويطيب لهم فيها الجلوس؛ أركان صغيرة في دكاكين واسعة يبسط فيها أصحابها من صغار التجار حُصْر الأسل والحلفاء والجلود... كانت مجالسهم هذه محاطة بالكتمان لا تخرج منها روائحهم المتضوّعة"[٤٧] .

---

(٤٥) روائح المدينة، ص: ١٠٧.

(٤٦) نفسه، ص: ١٠٨.

(٤٧) نفسه، ص: ١٠٠.

وإذا كانت المقاهي شيئًا آخر غير الدكاكين –كما يقول الراوي– فلماذا إذن يَصِف هذه المقاهي بأن أصلها "دكاكين شاسعة الأرجاء مبنية أقبية بها، بعد استصلاحها وتهيئتها، دكانات مستطيلة ومربعة مفروشة بحُصْر الأسل والحلفاء.."[٤٨]، فيصفها بأنها دكاكين، ويَسِمها بالسمات نفسها التي وَسَم بها الدكاكين، وهي أنها مفروشةٌ بحُصْر الأسل والحلفاء.

ويأتي دور الهامش في تفريعه لهوية الأفراد من خلال سرد بعض التفاصيل التي يرى الراوي أنها هامشيةٌ، فيما تقوم بتشتيت القارئ في بناء هوية أفراد الحكاية، ففي حديثه عن المقاهي يتوقَّف الراوي عند مقهى (المحباك)، ويسرد في الهامش أن مِن سِمات هذا المقهى أنه "المقهى الوحيد الذي تَسمى بكنية صاحبه"[٤٩]، وينتقل من المقهى إلى صاحب المقهى الذي عُرف بهذه الكنية حتى نَسِي الناس اسمه الحقيقي، ثم يروي كيف قام هذا الفتى بشراء مخزنٍ صغيرٍ خلف الجامع القديم، وحوَّله إلى مقهى. ممَّا يعني أن أصل مقهى (المحباك) مخزنٌ صغيرٌ وليس دكانًا شاسع الأرجاء، وهي سِمةٌ تتنافى مع السمة السابقة التي تشترك فيها كلُّ المقاهي بأن أصلها دكاكين شاسعة الأرجاء!

الخاتمة

توصَّل البحث بعد الكشف عن تقنية الهامش باعتبارها نصًّا موازيًا للمتن الروائي في رواية (روائح المدينة) إلى النتائج الآتية:

- كشفت رواية (روائح المدينة) عن توظيف ناجحٍ لثنائية المتن والهامش؛ إذ استطاعت أن تجعل الأصوات المخالفة مسموعةً.
- أعان الهامش في (روائح المدينة) على توظيف وجهة النظر، وجعلها أداةً من أدوات إنتاج المعنى في النَّص الروائي.
- كانت وجهة النظر للشخصيات أقوى حضورًا في الهامش؛ لتضمُّن آرائهم حججًا وأدلةً.
- استطاعت المفارقات الزمنية أن تُحدِث انكسارًا بين المتن/ الحاضر والهامش/ الماضي في خط زمن السرد.
- ساعد الهامش الشخصيات على الانتقال من الحاضر إلى الماضي والعكس.
- كشفت الرِّواية عن معرفةٍ تأويليةٍ جديدةٍ تختلف عن الطرح الكلاسيكي للرواية العربيَّة، ممَّا استدعى قارئًا غير عاديٍّ.
- لُوحِظ على تقنية الرِّواية تَخلُّق الحكاية في المتن، وتَخلُّق المعرفة في الهامش.

---

(٤٨) نفسه، ص: ١٠٢.
(٤٩) نفسه، ص: ١٠٧.

o تميَّزت حبكة الرِّواية بين المتن والهامش بإنتاج مداراتٍ كونيةً وعوالم ممكنةً تفرَّعت في المقاهي السبعة، ونجح هذا التميُّز في رسم خارطة المكان، واتخاذ المقاهي بؤرةً سرديةً للمحكيات والمدارات والعوالم.

o ساعد الهامش في تفريغ هوية الأفراد من خلال سرد بعض التفاصيل التي يرى الراوي أنها هامشيةٌ؛ فيما تقوم بتشتيت القارئ في بناء هوية أفراد الحكاية.

المراجع

المصادر والمراجع:

- التفاعل النَّصي (التناصية)، النظرية والمنهج، نهلة فيصل الأحمد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط:١، ٢٠٠٠م.
- دومنيك مانقونو، "المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب"، لعموري زاوي، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، الجزائر، ع١١، عدد خاص، الملتقى الدوري الثالث لتحليل الخطاب، من٥ إلى ٧ فبراير ٢٠٠٧م.
- رشيد بنحدو: جمالية البين– بين في الرِّواية العربيَّة، منشورات مؤسسة نادي الكتاب المغرب، مطبعة الكتاب بفاس، ط١، سنة ٢٠١١م.
- روائح المدينة، حسين الواد، دار الجنوب، تونس، ط١، ٢٠١٥.
- شعريــة النَّص المـوازي (عتبـات النَّص الأدبـي)، جميل حمداوي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان، ط٢، ٢٠٢٠م.
- عتبات (جيرار جينيت من النَّص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، ط١، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م.
- القارئ في الحكاية، إمبرتو إيكو، ت: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م.
- قصد رفع قلق المصطلح النقدي، عبد الحق بلعابد، علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، ج٥٨، ذو القعدة، ١٤٢٦هـ، ديسمبر ٢٠٠٥م.
- مدخل إلى عتبات النَّص، بلال عبد الرزاق، إفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م.
- معجم السرديات، مجموعة مؤلفين، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م.
- مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، د. جميل حمداوي، مكتبة المعارف، الرباط، ط١، ٢٠١٠م.
- هيرمينيوطيقا المحكي، "النسق والكاوس في الرِّواية العربيَّة"، محمد بو عزة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.
- وجهة النظر في خان الخليلي لنجيب محفوظ، محمد نجيب العمامي، مجلة موارد، عدد ١٢، ٢٠٠٧م.

The Threshold of the Margin and its Centrality in the Novel's Text (Smells of the City) by Hussein Al-Wad as a Model

Dr. Alreem Mofawaz Alfawaz
Associate Professor of Modern Literary Criticism
Department of Arabic Language
University of Jeddah

Abstract. the creative text is a semantic energy that generates from the possibilities of authorship, and the meaning lies in trying to understand the text through the relationship between its elements and the primary contexts hidden within it. The parallel text of the creative work is closely related to its semantic level, because it paves the way for reading and interpretation within a frame of reference that controls the determination of the intended meaning amongst possible meanings that constitute the nucleus of the text.
The novel of "Smells of the City", subject of this study, relied on the margin technique as an element of the parallel text, which made the margin play a role in subdividing sounds, time, central points and possible worlds, which necessitated the search for its function and roles in the narrative text.
Keywords: Parallel text - margin – text - novel - smells of the city